
**“AMAZÔNIA, VAIS MORRER!”: NARRATIVA REGIONALISTA E
DISCURSO IDENTITÁRIO NA CANÇÃO POPULAR DA BELÉM
“OITENTISTA”**

**“AMAZON, YOU ARE GOING TO DIE!”: REGIONALIST NARRATIVE
AND IDENTITY DISCOURSE IN POPULAR SONG FROM 1980S
BELÉM**

**«¡AMAZONÍA, VAS A MORIR!»: NARRATIVA REGIONALISTA Y
DISCURSO IDENTITARIO EN LA CANCIÓN POPULAR DE LA BELÉM
«OITENTISTA»**

Nélio Ribeiro Moreira
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura sobre a canção popular como processo comunicacional de elementos narrativos e discursivos regionalistas em um contexto preciso, que é a cena musical de Belém do Pará na década de 1980. O objetivo é abordar a canção como objeto utilizado para a publicização de discursos e narrativas sobre a condição da região amazônica em um momento de sua integração ao Estado nacional brasileiro o que, segundo defende-se aqui, foi fator de motivação para a utilização da perspectiva regionalista como mote discursivo para a produção de uma canção identitária por destacados artistas daquela cena de música popular. Para isso, são observados textos jornalísticos, relatos orais e analisadas canções – música e letra – em suas perspectivas discursivas e narrativas a fim de demonstrar um momento do processo musical belemense.

Palavras-chave: Canção regionalista paraense; Belém “oitentista”; narrativa cancional.

Abstract: This article examines popular song in its specific nature as a communicative process involving regionalist narrative and discursive elements within a precise context: the music scene of Belém, Pará, during the 1980s. The aim is to approach the song as a vehicle for disseminating discourses and narratives regarding the condition of the Amazon region during a period of its integration into the Brazilian nation-state. It is argued here that this integration motivated prominent artists of that popular music

scene to adopt a regionalist perspective as a discursive theme for creating songs centered on identity. To this end, the study examines journalistic texts and oral accounts, and analyzes songs—both music and lyrics—in terms of their discursive and narrative dimensions, in order to illustrate a specific moment in the evolution of Belém’s music scene.

Keywords: Popular music from Pará; 1980s Belém; song as regionalist narrative.

Resumen: Este artículo presenta una lectura de la canción popular como proceso comunicativo de elementos narrativos y discursivos regionalistas en un contexto específico: la escena musical de Belém do Pará en la década de 1980. El objetivo es abordar la canción como un medio utilizado para dar a conocer discursos y narrativas sobre la situación de la región amazónica en un momento de su integración al Estado nacional brasileño, lo cual, según se sostiene aquí, fue un factor motivador para el uso de la perspectiva regionalista como tema discursivo en la producción de una canción identitaria por parte de destacados artistas de esa escena musical popular. Para ello, se examinan textos periodísticos y relatos orales, y se analizan canciones —música y letra— en sus perspectivas discursivas y narrativas, con el fin de mostrar un momento del proceso musical de Belém.

Palabras clave: Canción regionalista de Pará; Belém de los «ochenta»; narrativa musical.

1. INTRODUÇÃO

Belém vive intensamente os anos 80, marcados pela efervescência em diferentes linguagens artísticas. É neste ambiente que, mesmo que conectado com a realidade nacional, em terras paraoaras se desenvolvem projetos e movimentos muito peculiares que enriqueceram e agitaram a cena cultural, como [os festivais de música popular] Preamar, Clima de Som, Rock 24 Horas e Pôr-do-Som [...] (Museu da Imagem e do Som, 2010, p. 14).

A década de 1980 entrou para a história e para a memória¹ da música popular² paraense como um momento de efervescência cultural³. Isso se deveu ao fato de que, naquele contexto de profundas transformações na sociedade brasileira, de abertura política após duas décadas de regime ditatorial civil-militar, os movimentos socioculturais locais se assentavam em um ponto preciso: a busca por espaços e meios

¹ Noções aqui acionadas sob uma ética do lembrar, da manipulação da lembrança pelos interesses do presente, do “lembrar” e do “esquecer” como forma de reconciliação social (Ricoeur, 1989).

² Sobre música popular brasileira em debate, ver: Napolitano, 2002; 1999; Néder, 2010.

³ A noção de Belém “oitentista” é uma definição do campo, discurso por meio do qual os interlocutores procuram dar uma sentido de peculiaridade como um momento de efervescência (Moreira, 2014).

para se expressar. E as artes, em geral, foram tomadas como o meio mais viável para a consecução desse objetivo.

Em uma condição amazônica, a cidade de Belém acabou por ser percebida como uma realidade com instigante potencial para ser tratada como objeto estético cancional. Entenda-se por “condição amazônica” um espaço urbano em meio à floresta, distante da centralidade da cultura musical nacional e – mais uma vez – em pleno processo de fronteirização, desta vez, submetida às violentas ações políticas destinadas à região pelos governos militares – “grandes projetos”, integração intensa e compulsória, devastações e deslocamentos humanos. Esse contexto parece ter influenciado diretamente a produção cultural local da época – anos 1980 –, instituindo uma espécie de reação por meio da afirmação de um “si-mesmo” coletivo que investiu na produção de arte como resistência (Castro, 2011).

Foi essa condição que deu o mote para que se instaurasse uma cena de canção popular que, associada a outras manifestações culturais, como grupos de teatro, coletivos de artistas de várias vertentes, da fotografia às artes visuais, e com apoio da atuação de intelectuais e de mediadores culturais que tinham espaço e fala na esfera pública por meio da mídia – principalmente jornais – pôde encetar ativismo culturais como forma de ocupação de espaços para exposição da produção cancional. Assim, proliferaram lugares de canção, espaços sociais voltados para apresentações, como salas de teatro, bares, casas de show e galerias que acabaram por constituir um circuito de manifestações artísticas que possibilitaram sociabilidades por meio da prática musical (Moreira, 2014).

A memória que evoca essa construção da efervescência cultural como a melhor mais bem acabada representação daquele contexto tem a finalidade de fundamentar e justificar suas atuações a partir da busca pela resolução de uma questão que acabou por se tornar o fundamento da constituição de uma rede de interação, que foi a busca por uma identidade paraense-amazônica por meio de uma música de temática amazônica como fator estético. Como uma legítima representação de época, essa noção de efervescência se consolidou na memória coletiva da cena artística local de maneira que alcançou a atualidade, haja vista que, como memória coletiva (Halbwachs, 1990),

artistas do mundo da canção popular paraense⁴ e integrantes do grupo sonoro⁵ local ainda hoje se voltam a essa “Belém oitentista”.

Proponho neste trabalho apresentar uma abordagem analítico-descritiva de um cenário musical ao apresentar leituras sobre o sentido das práticas de narrativa, como uma cadeia de signos – palavras, imagens e objetos - com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais que produzem sentidos reconhecidos social e culturalmente localizados (Squire, 2014) por meio da produção artística, das canções, da memória, da oralidade e mídia impressa sobre uma realidade musical tomada como peculiar.

De fato, nos anos 1980, para um grupo de artistas estar nessa cidade na Amazônia nos anos oitenta pode ser considerado um fator relevante para a forma como eles orientaram suas práticas. A realização da Feira Pixinguinha de Belém/80 e do Projeto Jayme Ovalle, o primeiro, um evento de amplitude nacional, e o segundo, de âmbito local, mas efetivamente inspirado no primeiro e em sua proposta de levar a música da Amazônia paraense para o circuito musical nacional, são tomados como baliza inicial da cena da “Belém oitentista” (Moreira, 2014).

A perspectiva de publicização da música local foi o que inspirou e forneceu a dinâmica para sustentar essa empreitada como um projeto que visava consolidar uma música dotada de características precisas, a mirada regionalista. Dessa forma, a consequência seria sua afirmação como produto e cena da canção, o que levaria a afirmação de um cancionário de cor local com potencial de integração ao circuito nacional. Portanto, o “cantar a si mesmo” era, ao mesmo tempo, um projeto estético e social que acionou vários meios comunicacionais para o seu intento de consolidar uma música identitária como forma de resistência por meio de uma leitura sobre a realidade amazônica em seus trabalhos musicais.

Portanto, o objeto deste trabalho é definido como a canção popular produzida em Belém nos anos 1980, procurando entender como a experiência amazônica foi

⁴ É um mundo artístico, o conjunto total de indivíduos e organizações que agem de forma cooperativa e coordenada para a produção do tipo de acontecimentos e objetos produzidos por aquele mundo (Becker, 2010).

⁵ Uma formação coletiva que toma a música como ação social pautada em vínculos entre agentes que organizam, mantém e reeditam uma tradição musical (Blacking, 2007).

transformada em discurso, como prática social regulada que sistematiza sobre o que se fala (Foucault, 1996) musical. A hipótese é que o regionalismo não foi apenas um conteúdo temático, mas uma estratégia estética e identitária de constituição da cena. Isso será demonstrado adiante por meio de um conjunto de dados que tomam a dimensão de elementos constitutivos de um circuito comunicacional, como a imprensa, relatos de artistas, documentos e análise de letra, da música e de performances.

2. A CONSTRUÇÃO DE UMA CENA DE MÚSICA LOCAL

O regionalismo estético tornou-se, portanto, um modo de organizar a experiência social em forma musical. Nesse ponto, as narrativas e discursos regionalistas eram centrais para a concepção de identidade daquele momento, sendo constitutivas de um projeto estético como a ação de uma atitude em relação às possibilidades de uma pressuposição que guiaria as orientações dos artistas, de duas formas, uma orientação emotiva como disposição afetiva, e uma disposição racional como disposição cognitiva. Ambas teriam sido resultadas da experiência estética diante da situação concreta de estar inserido em uma dimensão social que passava por mudanças. Portanto, o conteúdo das formas cancionais deve ser compreendido por meio da assimilação dessa situação.

Como projeto estético da canção oitentista, a visa regionalista é fruto de um contexto no qual a compreensão da realidade é pautada, por um lado, por uma perspectiva pragmática, e, por outro, como atitude performática na construção de um objeto artístico. Portanto, o regionalismo que habitava esse projeto não significava simplesmente “falar da Amazônia”, mas envolvia uma dimensão poética-imaginativa que condensava uma leitura da natureza, dos rios e da floresta como basilares a um modo de vida que ditou aos artistas uma memória que, por sua vez, integrou-se às suas experiências urbanas resultando em uma busca por uma sonoridade – portanto, não apenas temática, mas também rítmica - que representasse essas referências como dado cultural imagético sobre o lugar.

Assim os significados culturais atribuídos à canção popular paraense oitentista designaram, ao mesmo tempo, um substantivo e uma modo de referência. Para os

artistas que tomaram parte dos festivais Feira Pixinguinha/80 e Projeto Jayme Ovalle, no caso do primeiro, o contato com músicos do circuito nacional, e do segundo, uma convivência mais próxima e intensa com outros artistas, acabou por destinar importantes elementos para a cena. Essa troca de experiências, por outro lado, e a necessidade de consolidar o caráter profissional do grupo, por outro contribuíram para a configuração de uma perspectiva regionalista para a música paraense a partir de dentro. A instituição de um imaginário artístico amazônico como referenciais visuais e sonoros incontornáveis, pois dotados de elementos míticos e memoriais atávicos, erigiu um repertório estético para aquele universo criativo como um conjunto de significados, motivações e convenções que interferem na realidade comunicacional, portanto, um contexto simbólico (Wagner, 2012).

Portanto, estava em curso um “cantar a si mesmo” como um modo, uma identidade em processo de construção assentado em uma forma de representação como construção ativa de significados, e não mero reflexo do da realidade, como um esquema de apropriação inventiva, percepção e apreensão (Chartier, 2010). Assim, as narrativas e os discursos regionalistas colocados nas produções musicais foram a proposta estética para uma concepção de identidade em um momento de insegurança e mudança.

Ao estabelecer uma canção local com suas nuances e particularidades, assim como dotar desses elementos eventos e performances, os artistas propiciaram um sentido de coesão, tanto do ponto de vista da interação social como da produção cultural, como componentes à conformação da cena. Portanto, a identidade regional não é simplesmente encontrada na realidade; ela é produzida, selecionada e organizada por meio da representação artística na canção.

3. TRADIÇÃO E MODERNIDADE: A FORMA CACIONAL DO REGIONALISMO OITENTISTA

Como uma música pode ser simultaneamente regional e moderna? Certamente, essa reposta encontra uma possibilidade de sustentação quando se retoma o argumento de que, mesmo primando pela perspectiva regionalista, os artistas buscavam referências externas e contatos com artistas também de fora da região para

construir uma música que consideravam própria. Portanto, não foi simplesmente uma busca pela recuperação da tradição, na medida em que ela mesma procura falar de si, mas em outro campo de possibilidades. Por exemplo, as emblemáticas Sol do Meio-Dia e Madeira Mamoré se assentavam em propostas regionalistas, mas que incursionavam por experimentalismo e influências de outros movimentos fora do circuito nacional na época, como o Clube da Esquina.

Ocorre, também uma rememoração da produção anterior, desde Waldemar Henrique – quem, aliás, foi atuante artística e politicamente na cena oitentista como uma espécie de “farol” para os artistas mais novos – até Paulo André Barata e Ruy Barata que, influenciados pela estética bossanovista, deram uma cara “regionalista” às suas canções como moderna-tradição ainda nos anos 1970 e em um âmbito nacional através da cantora Fafá de Belém (Moraes, 2014; Costa, 2008; Silva, 2010).

Mas a cena oitentista, embora de forma matizada, acabou sendo influenciada, também e de forma mais impactante, e não apenas em relação à estética, mas também como forma de “movimento”, pelo exemplo do “pessoal do nordeste” que, dando as devidas proporções, tinham uma condição ditada a sua cultura musical também por questões de geografia. Essa narrativa, como estratégia de afirmação identitária, é expressa por dois importantes artistas da “geração de 80”, o poeta e compositor Joãozinho Gomes e o cantor e compositor Mário Moraes. Do primeiro, reproduzo trecho em que destaca a influência do “pessoal nordeste”:

O movimento de *rock* no Brasil nos anos 80 estava acontecendo e a gente nem viu, não sabíamos, não nos interessava. O que nos interessava era pensar e fazer a nossa própria música, constituída por elementos que nos eram dados pela região, pelas coisas do nosso lugar, como estavam fazendo os [compositores] nordestinos.⁶

Como memória e, portanto, uma narrativa regional que tem sua importância para a constituição do próprio sujeito e da cena a qual retrata, o poeta apresenta um ponto de vista que vai de encontro a um discurso que diz que “o rock foi a trilha sonora ideal para aquela época [anos 1980]” (Malcher, 2007, p. 33)⁷. Segundo o Joãozinho Gomes, a ideia era que para a satisfação de uma necessidade - fazer a própria música

⁶ Relato informal.

⁷ Sobre a cena de *rock* da cidade naquela década ver: Silva Junior, 2005; Silva, 2010; Machado, 2000.

era um fim em si, o que, no entanto, não tinha, ainda, um senso de organização e arranjo plausíveis - o contato com a produção e artistas do Nordeste pudesse ser tomado como um modelo.

No mesmo diapasão de Joãozinho Gomes está a fala do cantor e compositor Mário Moraes quando diz que “[entre os integrantes da cena de canção popular] quase não se ouvia outro tipo de música, como o *rock*, por exemplo, apesar de que havia pessoas que transitavam pelo [nosso] meio [da canção] que tinham esse material”.⁸ A respeito das influências de gêneros que incidiram sobre os artistas da cena de canção popular da época, sua narrativa possui os seguintes termos:

A turma daquela época, 1983, 1984, teve contato com outras formas musicais do cancioneiro brasileiro. [...] E aí entra essa turma que te falei, que teve contato com [os compositores e cantores] Elomar, Vital Farias, o grupo Quinteto Violado, que eram os nordestinos.⁹

Pode-se conjecturar que havia, a tomarmos essas duas falas, uma pretensão de fazer um movimento em prol de uma música original por meio do acionamento do regionalismo amazônico. É comum nas narrativas dos atores se referirem a essa atuação como um movimento, embora isso não seja confirmado, haja vista que as atuações tinham uma finalidade, mas nada estruturado. Todavia, foi consistente a movimentação que os artistas encetaram, haja vista que o estabelecimento das redes de contato entre os músicos foi fator determinante para que a cena oitentista se conformasse tal como foi, pois artistas tinham um pensamento mais ou menos coeso sobre a música local.

Portanto, a canção popular paraense oitentista é moderna tradição, entendendo tradição não como reprodução do passado, mas como matéria-prima para uma produção moderna (Ortiz, 2012), dotada de uma carga de tensão, o que normalmente a canção assume em contextos de mudança social, ou ruptura política (Tatit, 1996; Wisnik, 1999; Sandroni, 2004). Nesse caso, a mudança de regime – da ditadura civil-militar à redemocratização que se processou nos 1980 -, a articulação entre letra e melodia como forma de “falar” sobre a região amazônica em sua dramática forma de fronteirização do Estado nacional (Castro, 2011; Moreira, 2014). Portanto, a

⁸ Relato informal.

⁹ Idem.

canção popular paraense oitentista¹⁰, de ethos regionalista, deve ser tomada como um texto em seu contexto, como uma prática social localizada, uma experiência de ordem social que se manifestou pela oralidade, pela performance e em seus modos de recepção como construção de identidade coletiva (Zumthor, 1997; Thompson, 1992).

O uso recorrente da temática regional, “não necessariamente ufanista, o que é apenas folclore”¹¹, na produção dos compositores locais no contexto oitentista aponta para uma leitura que trata das composições do período como “canção crítica”, uma característica da canção brasileira moderna. Como produto cultural, ela é resultante das perspectivas dos compositores como “formadores de opinião”, que é o que lhe dá a dimensão crítica, o que passa a ser compor sua estrutura discursiva nos anos 1960, pois foi quando o artista devido as suas situações, passa a ser um crítico da cultura a atuar como um intelectual ativista, contudo, diferente do intelectual ativista político (Naves, 2010).

Na medida em que a canção popular se desenvolveu, ela estabeleceu para um estatuto preciso. Assim, ela tornou-se um centro de atração para onde passaram a confluir informações dando ao compositor uma identidade de intelectual. Assim, a canção passou a ser um meio de debate intelectual, sendo um texto que aborda um contexto, o compositor como um crítico, e uma crítica como dado interpretativo e representacional sobre fatos culturais e políticos do país. O compositor popular tornou-se um crítico que inter-relacionava arte e vida (Idem.).

Essa tradição da canção popular nacional pode ser usada para ler a produção da canção popular da “Belém oitentista”, pois é fato que os compositores se viram imbuídos de uma proposta composicional que, também, pressupunha ir ao encontro da realidade amazônica como mote estético crítico. No caso dos artistas que atuavam no contexto amazônico, pode-se notar que se tratava de artistas “engajados”, mas não no sentido “clássico” político-partidário comumente associado a essa definição, e sim, em engajamento como construção artística de um posicionamento que intervinha no debate político da cultura local, e em certa medida, regional e nacional, da época.

¹⁰ A canção não pode ser compreendida isoladamente de seu contexto de produção, haja vista que a sua retirada de um contexto original pode modificar seu sentido e sua função social (Paranhos, 2004).

¹¹ Entrevista com o cantor e compositor Rafael Lima, realizada em 18 de setembro de 2013.

Um primeiro ponto para se pensar é que ao longo dos anos 1980 na cena da canção popular de Belém atores sociais de idades diferentes estavam em contato – chegou-se a falar em “geração¹² de 80” para delimitar uma distinção à “geração de 70”. Na segunda metade da década de 80, esses “novos” artistas novos que ingressaram na cena não passaram a compor outra geração porque estavam imbuídos do mesmo projeto. Nesse sentido, como um grupo que partilha uma mesma perspectiva de constituição de uma “música local”, as práticas de afirmação de um cancionário local foram efetivadas de formas variadas.

Cabe citar aqui que esse é o momento em que se instaura uma preocupação em relação às questões de ordem de estabelecimento de uma política cultural, o que certamente foi fruto do contexto de transição à abertura política. O fim do regime militar forneceu elementos para uma nova dinâmica em relação às questões de política cultural no interior da cena musical belemense, o que teve como um dado importante a questão do sentido regionalista da produção musical local: com uma organização mais bem estruturada, fruto do interesse dos artistas em participar do debate com o Estado acerca da realidade das ações políticas para suas atuações, a questão regionalista na produção musical foi um ponto de convergência. Disso resultou a formação de uma importante agremiação de músicos e compositores, a Associação de Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará – CLIMA, criada em 1985 (Moreira, 2022).

Como narrativa, a canção regionalista oitocentista é portadora de uma mensagem precisa. Ou seja, é uma produção estética interessada na qual a letra assume um papel de protagonismo social ou ideológico que se vale da estética artística como veículo de conscientização, denuncia resistência ou mobilização social. Nesse quadro, a canção popular se coloca como uma tensão entre arte, autonomia e engajamento político, consolidando-se como capital cultural e político conferindo, assim, legitimidade ao interesse e atuação dos atores (compositores e intérpretes) que estão inseridos no contexto abordado.

¹² O termo “geração” é uma expressão performativa, cuja utilização se justifica para denominar algo que tenha validade no âmbito do conflito de imaginários no interior do grupo, termo utilizado de acordo com a demanda do momento (Mannheim, 1982).

Mas a canção precisa de um lugar, ou evento, para existir. Como na década de 1980 era muito difícil gravar e inserir a produção no circuito comunicacional do mercado cultural, os festivais foram um dos espaços de publicização das produções. Alguns se tornaram emblemáticos a ponto de permanecerem na memória coletiva como demarcações precisas. Um desses festivais foi o IV Festival da Faculdade de Ciências Agrárias do Pará, FCAP,¹³ realizado em 1984. Reteve-se desse evento um fasto que passou a compor as narrativas sobre ele, a apresentação e a vitória do cantor Mario Moraes com uma música chamada “Tocaia”, parceria com Sidney Piñon.

A música apresentada ganhou os prêmios de Melhor Arranjo (“apenas voz e violão”), Melhor Pesquisa, Melhor Letra e Melhor Intérprete. Sua estrutura melódica e harmônica se encaixa sobre uma base de ritmo regional, uma mistura de batidas de retumbão e lundu. A letra aponta elementos da fauna e objetos do cotidiano local (“De tocaia/Ver brilhar/Cobra, papagaio, arara/Lamparina são seus olhos”). Nas palavras de próprio Mário Moraes:

Ali naquele festival a coisa foi muito visceral. A estrutura era ruim. Mas ainda assim, apenas com o violão cantei... O Ruy [Barata] era o presidente do júri, acho que o Waldemar Henrique também tava lá. O Ruy aplaudia, gritava. Imagina o presidente do júri fazendo isso... Essa música [Tocaia] é um exemplo interessante, tem regional amazônico, o lundu, e tem maracatu, do nordeste, mas que tem em todo lugar. Aqui nós temos maracatu. É um regional amazônico com nordeste.¹⁴

As falas acima citadas apontam uma perspectiva de coesão. Há aí uma clara indicação de que se tratava de “fazer *uma* música, e assim foi feito”. Já foi dito também que naqueles momentos iniciais da cena tudo era muito amador. Portanto, a busca por fazer aparecer uma produção era o que fundamentava as perspectivas daqueles artistas. E o mote do regional, despertado naqueles novos compositores pelo som do “pessoal do nordeste” foi fundamental.

Ao apontar o uso das “coisas do nordeste” na canção belemense, os artistas emitem um discurso que permite detectar uma questão de “geopolítica cultural”

¹³Atualmente é a Universidade Federal Rural da Amazônia, UFRA.

¹⁴ Idem. Lundu o compositor se refere ao Lundu Marajoara, que é uma dança de origem africana que compõem o repertório de “danças folclóricas regionais”, na qual os homens e mulheres dançam em pares soltos num jogo de sensualidade.

brasileira que é a coincidência de situações entre as duas regiões naquele contexto. Tal como a Amazonia, o Nordeste é resultado de uma construção imagético-discursiva resultante do reconhecimento da derrota da região frente ao Sul do país. Assim, o Nordeste foi institucionalizado como “paisagem imaginária” por um grupo oligárquico com interesses comuns no afã de que a região fosse reconhecida como peculiar pelo campo nacional, haja vista que as aspirações de inserção a este campo se viram fracassadas (Albuquerque Jr., 2006).¹⁵ Obviamente, esse processo permeou as construções artísticas realizadas naquela região que, de certa forma, tinha pontos coincidentes com as demandas nortistas da época.

Então, teriam o Norte e o Nordeste uma “ligação afetiva” efetiva que se materializou no imaginário da construção representativa das condições dessas áreas no cenário nacional. Isso está, por exemplo, nas várias apresentações de artistas “nordestinos” em eventos de música em Belém, ou em parcerias de composição: eram possibilidades de “aproximação” que poderiam constituir uma forma de enfrentamento às imposições culturais da região Centro-Sul. Foi baseado nessa leitura que os artistas da cena belemense se viram imbuídos da realização de uma canção popular local fizeram a “escolha” por um tipo de música que tinha aspirações regionalistas como posição politizada

4. A CANÇÃO COMO NARRATIVA REGIONALISTA

Aqui serão analisadas algumas canções a fim de verificar em sua estrutura narrativa a questão da temática regionalista. A primeira se chama “Dança das Águas” que, embora seja do final da década anterior, o que extrapola a perspectiva “oitentista”, contudo é tomada aqui por dois motivos. Um, porque é de autoria de um mais representativos artistas da cena; outro, porque fala da cidade de Belém, do rio e de uma experiência amazônica. Ademais, a canção permite demonstrar concretamente o argumento de que o regionalismo não está somente na letra, mas também na forma musical: pode ser observado, por exemplo, a relação entre a circularidade melódica e o movimento das águas.

¹⁵ Em tempo, por volta dos anos 1920, Nordeste e Norte ainda aparecem como integrantes de uma mesma área nos discursos pronunciados na região Centro-Sul do país (Albuquerque Jr., 2006).

Em 1977 foi realizado o Festival Três Canções Para Belém, promovido pela Prefeitura da cidade. Desse festival, se sagrou vencedor o compositor Antonio Carlos Maranhão, com a música “Dança das Águas”, cuja interpretação foi na base de voz e violão, e uma flauta transversal, tocada por Mescouto. Por abordar a cidade por meio de uma representação cancional imagética, a canção se tornou uma peça musical destacada no cenário local. Primeiro porque se trata de uma descrição dolente que enumera temas da realidade local. Segundo, porque era uma composição de um dos mais representativos artistas daquela cena. Vejamos a sua letra, transcrita abaixo:

“Dança das águas”¹⁶

Mês de março, mês de enchente
 As águas dos rios sujam
 E se lançam na Baía
 Do Guajará que se turva
 Sob a força das correntes
 Vento faz a maresia
 Que arrasta mágoa e dor
 Esperança e alegria
 Pro peito do pescador
 Das moças do interior
 No sentido da baía
 E as moças do interior
 Rezam contas e novenas
 Sonham com vestidos brancos
 Bordados em fitas e rendas
 Longe olhar no litoral
 Fazem juras pagam prendas
 Para casar na capital
 Terras caídas, águas barrentas do Guamá
 A chuva forte quebra a flor do guaraná
 É tarde, e baixa-mar no Ver-o-Peso
 Que abriga os barcos cedo
 Para maré de preamar
 E os urubus famintos anjos negros
 Cansam do céu e vem à lama descansar
 Se a noite vem em lua nova ou lua cheia
 Lá pros galhos das mangueiras
 Voam pra se agasalhar
 Éh! Furo das marinhas aninga verde
 Éh! Várzea alta, êh várzea baixa, êh! Igapós

¹⁶ Dança das Águas. Festival Três Canções para Belém (LP). Belém do Pará, 1978. Faixa 1. Regravada pela cantora Simone Almeida em: Maranhão, Antonio Carlos. **Antonio Carlos Maranhão**. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006. Faixa 6.

E os igarapés represam os peixes
 Pro arraste das redes
 Pra ponta dos anzóis
 E o pescador que é mestre navegante
 Que amarra amor nas rampas e no cais
 Se as promessas fossem como âncora
 Jamais esqueceriam de voltar
 Êh! Moças do interior
 Quando os barcos vão voltar
 Do Acará, do Moju
 Tocantins e do Guamá
 Rios braços de sustento
 De sina, pena e tormento
 Das águas do Guajará
 Que Belém em tuas cheias
 É terra de tuas beiras
 Lugar no teu encostar

Nessa longa descrição, uma compilação de cenas, personagens e questões típicas “tradicionais”, a cidade de Belém do Pará aparece como uma cidade *da* floresta, ainda que seja mais pertinente lidar com ela como sendo uma cidade *na* floresta. Belém é descrita e representada numa contraposição bastante consistente entre Natureza e cidade, na qual a Belém simbólica, como ribeirinha, se coloca a par da Belém real, portuária e comercial. Isso se mantém por meio de uma narrativa que apresenta um mote de deslocamento e espera numa relação entre a cidade – espaço urbano de um tempo mais acelerado e o interior – espaço rural, com um tempo mais lento. A questão é que a saída do interior e a vida para a cidade – as moças do interior – ou a vida no rio como uma constante do trabalho – caso do pescador – são manifestas visões de busca por formas de sobrevivência que o cancionista acionou na sua leitura.

Até meados da década de 1960 eram mais comuns as “cidades *da* floresta”, que se caracterizam por serem pequenas, geralmente estarem ligadas a outros pontos pela circulação fluvial, além de apresentarem forte relação com seu entorno, outras vilas e cidades. Acrescenta-se, ainda, o fato de estarem ligadas à dinâmica da natureza, portadoras que são de uma vida rural alheia, relativamente, à modernidade. Por outro lado, no contexto de expansão da modernidade, as “cidades *na* floresta” passam a dominar o cenário. Estas possuem a característica de estarem mais articuladas às demandas externas à região, não tendo na floresta um elemento que esteja integrado

aos valores da vida urbana – e, de certa forma, acaba sendo uma sua negação (Trindade Jr., 2010, pp. 116-117).

Isso se aproxima da caracterização dos motivos estilísticos detectados por Fábio Castro quando argumente sobre a intersubjetividade entre os artistas locais que produzirem suas canções pautados na tensão entre mito – “espaço vazio” – e realidade – “espaço vazio” como justificativa para a ocupação violenta -, todavia, a realidade - que caracterizava a região amazônica. Se para o sociólogo a realidade regional era motivo de estilização porque se impôs uma circunstância que isso ditou, a cidade imersa na realidade amazônica também esteve tensionada por esse *estar* na floresta, ora inerente, ora um apêndice (Castro, 2011; Moreira, 2014).

A letra trata diretamente da relação entre a Natureza e a cidade: a música começa fora da cidade, com o ciclo das águas: o mês março e as enchentes do destaque para a Baía do Guajará e para o rio Guamá como “travessias”. Essa situação toda ainda traz outras questões, como a chuva, maré – o deslocamento das águas -, a várzea e os igarapés, lugares afetados pela dinâmica das águas. Portanto, o que a canção coloca como tema ligado às questões regionais é que a Natureza não é apenas uma paisagem a ser contemplada pelo compositor, mas, sim, que este faz dela uma leitura de agente, pois ela influencia e, em alguns casos, determina o deslocamento, a vida real no cotidiano, as formas e relações de trabalho como quando, por exemplo, o pescador é o “mestre navegante” que tem nos rios, ao mesmo tempo, um meio para seu sustento e o próprio sustento.

Dessa forma, a Belém real, concreta, emerge na canção por meio de referências muito específicas, como o Ver-O-Peso e Baía do Guajará, o rio Guamá e, não explícitos, embora indicados, portos e rampas. Isso denota que se trata da descrição simbólica – cancional – de uma prática comum de circulação entre Belém e o interior, o que para o cancionista é tomado como dado. O destaque dado ao Ver-o-Peso indica uma questão importante, que é a concentração da atividade comercial – dado real - e ribeirinha – dado simbólico - de Belém. Essa formação da margem - como ponto de encontro entre o interior e o espaço urbano - em contato direto com a dança das águas condiciona o movimento de saída e chegada na cidade.

Ademais, o regionalismo aparece ainda numa perspectiva toponímica, quando são citadas cidades do interior – Acará, Moju -, rios – Tocantins, Guamá – e formações ecológicas – várzea, igarapé, igapó. A importância em se salientar esses pontos reside no fato de que a identidade regional não prescinde de elementos representativos, pois os rios, lugares e os personagens dão forma física àquela.

Todavia, na canção também está a Belém simbólica, uma cidade que é lugar de chegada, objeto de desejo - as “moças do interior” sonham em “casar na capital”¹⁷ -, uma travessia que significa, literalmente, uma passagem da vida do interior para a cidade, lugar visto como da oportunidade para essas moças, mas que para alcançar esse objetivo tinham que fazer a travessia do rio como um o rito de passagem, na dança das águas. Como se pode notar, as experiências e imagens evocadas são práticas cotidianas comuns naquele contexto na região, e assim são tomadas como mote para a canção.¹⁸ Então, o interior é a antítese da cidade, representação da modernidade, espaço de circulação, de ampliação das redes de contato, onde estão centralizadas as oportunidades. Ainda assim, Belém baila com as águas e, portanto, nunca deixa de ser amazônica.

Essa proximidade - e sua conseqüente influência - às águas na vida que pulsa na cidade de Belém acabou por ser um tema fundamental na constituição de uma estética musical local, uma perspectiva de trabalho no campo musical que está assentada naquilo que pode ser definido como uma “estética das águas” (Burnet, 2013) como resultado da experiência vital dos artistas na/da cidade. Essa relação da cidade com a água em seu entorno teria dado o mote para que se firmasse um discurso imagético, expressado em canções, que é ressaltada pelo cancionista

Antonio Carlos Maranhão foi um dos mais destacados artistas da cena oitentista, com sua visão regionalista sobre a realidade amazônica sendo uma constante em sua produção. Sobre isso, Alfredo Oliveira escreveu:

¹⁷ Na literatura local das décadas de 1950 e 1960, esse tema é recorrente. Está, por exemplo, em *Menina que vem de Itaiara* (1963) e *Estradas do tempo foi* (1969), da escritora Lindanor Celina.

¹⁸ Acompanhando os jornais da época, as reportagens sobre a cidade em sua condição de cidade a beira rio, se opõe diametralmente a essa imagem poética e idealizada da cidade. Reportagens e charges revelam uma cidade atravessada por conflitos entre o poder público e as demandas da população pela ocupação do espaço e suas condições precárias de moradia nas áreas de baixada que são diretamente atingidas pela realidade das cheias dos rio (Moreira, 2014).

[Antonio Carlos Maranhão é] sincero, observador, soube captar as facetas do mundo amazônico, com um olhar agudo fora do usual. A canção “Dança das Águas”, por exemplo, demonstra um regionalismo que poucas pessoas da terra costumam possuir. A visão crítica desenvolvida na lambada “Nega” cria um saboroso clima de humor, em torno de peculiaridades regionais, difícil de encontrar em outros compositores do Norte. Por outro lado, compõe versos que lançam imagens de original efeito poético. É o caso da referência aos corvos do Ver-o-Peso: “E os famintos, anjos negros, cansam do céu e vem à lama descansar” (Dança das Águas). Ou “Quero que esse teu corpo de uma sereia/Fazer um mapa de amor na areia/ Em qualquer praia desse Pará” (Nega) (Oliveira, 2000, p. 386).

Os exemplos apresentados por Oliveira fazem referência especificamente à Belém, às contingências da vida urbana nessa cidade *na* floresta, ou seja, o que foi interiorizado (=interpretado) pelo compositor não foi a Amazônia, mas a cidade de Belém. Em outra composição, “Nega”, o tema das experiências cotidianas belemenses identificadas pelo músico é de novo retratado, mas agora sob uma ótica a partir da cidade Segundo o jornalista Edyr Augusto Proença, a composição “ultramoderna”¹⁹ “Nega”, parceria de Maranhão com Alfredo Reis, é uma descrição de elementos da realidade belemense oitentista a partir da “vida” de uma personagem do meio boêmio da cidade em seu périplo por lugares característicos do local. Abaixo a letra da canção:

“Nega”²⁰

Assim que o navio apita a pensão se agita
A nega fica aflita pra vadiar
Ela é figura de arte do Bar do Parque
Adora um desembarque
não pode ver lá no cais, qualquer turista chegar
E gosta de desfilar lá pela Bailique
Adora dançar colado um brega-chic
E no clube do açaí ela é da Socipe
A nega não é de Angola e nem é de Moçambique
Deixa de conversa nega, que eu quero é dançar
Lugar de conversa nega, é no Corumbá
Eu não sou turista nega, eu só tô na pista
Eu sou, é contrabandista da praça de Macapá

¹⁹ “A Nega, o Maranhão e o Festival do Bancrévea”. Jornal A Província do Pará. Belém, 12 de junho de 1988. p. 7. Coluna Vinyl.

²⁰ Maranhão, Antonio Carlos. Antonio Carlos Maranhão. (CD). Belém, Secult, Projeto Uirapuru, o canto da Amazônia, 2006. Faixa 16.

Eu vou a Paramaribo, quem sabe eu vou te levar
 Te dar um banho de loja, de Zona Franca
 Leite de soja pra dar sustança
 Depois te levo pra Marabá
 Deixa de conversa Nega, que aqui não dá pé
 Eu vou pro garimpo Nega, tu pro cabaré
 Eu já te cantei tanto nega, mais que Carlos Santos nega
 Mas santo de casa nega, ninguém bota fé
 Queria ser colunável do Edwaldo
 Modelo do Biratan ou Mário Sobral
 Queria virar notícia do Lúcio Flávio
 Notícias de umas mutretas
 que não sai pela Província, no Diário ou Liberal
 Aprés de moi et demi delicieuse vacances
 Será que comer muçã, Nega faz suar
 A Nega tinha um sotaque em francês society
 Mas vez por outra falava, "Eu sú é dé Cameté"
 Deixa de conversa nega
 Que eu quero é dançar
 Lugar de conversa Nega, é no Corumbá
 Eu não sou turista, nega eu só to na pista
 Eu sou é contrabandista da praça de Macapá
 Eu quero casar contigo, lua de mel no Outeiro
 A gente pra ter dinheiro faz um acordo com o Governo fez
 Com a polícia e com os bicheiros
 Ora dar emprego
 Deixa de conversa nega que aqui no Pará
 Tem muita riqueza nega, pra gringo levar
 Até uma gostosa lebre saborosa
 Do Carlos Queiroz
 Já não dá pra nós
 Eu quero te dar um beijo, beijo bem louco
 Ai desses que deixa marcas pelo pescoço
 Eu quero te dar um beijo, um beijo bem louco
 Desses que os lábios colam
 Desses que a língua rouba estrelas do céu da boca
 Eu quero é sentir na ponta desses meus dedos
 Teu corpo de Maria Rúbia e de Luz Del Fuego
 No fogo dessa paixão de tirar sossego
 Eu quero ser prisioneiro do teu dengo teu chamego
 Aí nega eu te amo tanto,
 Quem sabe eu só sei te amar
 Eu com esse teu corpo de uma sereia
 Fazer um mapa de amor na areia
 Em qualquer praia desse Pará
 Deixa de conversa nega,
 Que eu quero é bailar
 Lugar de conversa nega, é no Corumbá
 Eu não sou turista nega, eu só to na pista
 Eu sou é contrabandista da praça de Macapá

Trata-se de uma lambada estilizada, haja vista a extensa letra, o que foge aos padrões da lambada consumida nas festas das áreas periféricas da cidade na época como motivo dançante. “Nega” tem uma regularidade rítmica que serve ao interesse de expor a criação do autor: uma descrição referencial dos espaços sociais da cidade por meio da personagem Nega. A canção começa com um “ataque” de notas de um teclado reproduzindo instrumentos de sopro que parecem anunciar a “chegada” da Nega. A isso segue um arpejo de guitarra que denuncia uma de suas influências, a guitarrada²¹, sobre uma base rítmica de instrumentos de percussão. São exploradas ao máximo as influências da música caribenha na sua execução, obviamente consequência da proposta contida na sua construção.

Essa canção despertou um interessante debate nos círculos ligados ao cenário da canção na cidade, inclusive no meio midiático. Um primeiro ponto que pode ser destacado é o fato de que se trata de uma lambada, quando esse ritmo passa a ser efusivamente saudado como da moda, mas, de certa forma, paradoxal em relação a lambada midiática, como já foi acenado. O segundo é que se trata de uma composição de um dos mais importantes atores sociais daquele contexto²², integrante da “velha guarda”, militante da canção local com certas atividades de mediação – num cenário em que afirmavam novos artistas ele era um dos responsáveis pela legitimação destes, por exemplo, atuando como jurado de festivais. O terceiro: trata-se de uma canção de letra extensa, ganhadora de um dos mais importantes festivais ocorridos na cidade na época, o II Festival Nacional da Canção Bancreveana, FECREVEA.

“Uma crônica-crítica a Belém, falando de seus costumes e de sua gente”. Assim se referiu a essa música o colunista Edwaldo Martins – ele próprio um dos personagens citados na música, na passagem “Queria ser colunável do Edwaldo” - em texto que faz um balanço do Festival.²³ Para ele, a escolha da música como a melhor do certame se justifica porque havia “vontade de interpretação, aliada a criatividade da letra”. É

²¹ A guitarrada se consolidou como um importante gênero musical local no discurso da música regionalista, que surgiu na década de 1970. Ela é resultante da fusão de três ritmos principais: cumbia, merengue – ritmos caribenhos – e carimbó.

²² Em parceria com o cantor e compositor Alfredo Reis.

²³ “II FECREVEA premiou a Nega, de Antonio Carlos Maranhão”. Jornal A Província do Pará. Belém, 7 de junho de 1988. p. 6. Caderno 2.

preciso ressaltar que no momento de sua apresentação, Antonio Carlos Maranhão executou uma *performance*, dançando com uma boneca de pano o que, seguramente, contribuiu para sua vitória.

Se “Dança das Águas” constrói uma Belém ribeirinha, Nega apresenta uma Belém urbana, boêmia, festeira, popular e marginal. A música começa com a chegada de um navio – de onde pode-se extrair, do que se pode inferir que a cidade é movimentada – com turistas estrangeiros (o contato com outros países) e produtos contrabandeados (a circulação de mercadorias). Por meio da personagem “Nega”, surge um dos lugares emblemáticos da cidade à época, o Bar do Parque. Assim como em “Dança das Águas”, Maranhão aponta no cais denota a condição de cidade à beira rio de Belém, ponto de ingresso na realidade citadina desse núcleo urbano na floresta, uma cidade que demonstra que a Amazônia aparece não como região isolada, mas como espaço de trânsito.

A letra nomeia ainda diversos espaços da Amazônia: as cidades de Marabá, Cametá, Macapá, Paramaribo; locais em Belém como Outeiro (praia), elementos constitutivos da sociedade (Turma da Bailique, Clube do Açaí), colonistas de jornais (Edvaldo, Raimundo Mário Sobral, Lúcio Flávio Pinto), jornais (O Liberal, A Província do Pará). Enfim, essa significativa quantidade de referências que a canção cita acaba por fornecer uma espécie de cartografia social da região amazônica vista desde Belém.

Já a dimensão simbólica da cidade é tratada com irreverência pelo cancionista. Nessa representação, a boemia, a sexualidade, o contrabando, a marginalidade, o turismo, os lugares de comércio, a forma como a imprensa é retratada apontam uma percepção irônica ao fazer o cruzamento desses pontos. Ao fim, uma Belém dinâmica, integrada, é o núcleo da apreensão da narrativa tanto em “Dança das Águas” quanto em “Nega”: na primeira transitam barcos, circulam moças e pescadores; na segunda, a circulação é de turistas, artistas, personagens da noite, contrabandistas.

Como um “resumo” da Amazônia, Belém é o cenário para tratar de questões políticas, como no trecho “Tem muita riqueza nega, pra gringo levar”, que pode ser tomado como metáfora para a exploração excessiva da riqueza da região pelo capital nacional e estrangeiro, uma questão fundacional – a denúncia da exploração – do regionalismo amazônico.

Esse regionalismo amazônico aparece como dimensão política de forma mais incisiva em “Amazônia”, composição do cancionista Armando Hesketh. Também uma composição que remete à década de 1970 - em 1979 ele concorreu com essa composição no Festival de Música da Lanchonete I (Moreira, 2014). Essa canção é uma das mais consistentes peças de expressão da modernidade pretendida para a canção popular oitocentista: ela expunha uma visão contextual sobre o “problema Amazônia” em uma letra contundente e uma armação harmônica e linha melódica complexas e inquietantes. Sua letra está transcrita abaixo:

“Amazônia”²⁴

Com a cor do norte, vivo com a sorte no meu grande espaço
 Na vida corrida, trilha, e pausa e compasso
 Com a terra ainda pura e o homem vem respirar
 Na floresta verde e mata que é difícil o sol penetrar
 Com os braços abertos, certos de que tudo isso é viver
 E às nossas vendas, lendas eternas, se tem o contato
 O saci, o boto branco e o encanto do Cobra Norato
 E por que será que o homem quer com tudo isso acabar?
 Não vê que essa mata verde sobrevive pra nos salvar?
 A incoerência tensa do homem vai nos matar!
 Essa é a tristeza clara, triste e muda e viva de um fato insensato
 Morre pouco a pouco, a corte, esse nosso imenso espaço
 E por que será que o homem quer com tudo isso acabar?
 Não vê que essa mata verde sobrevive pra nos salvar?
 A incoerência tensa do homem vai nos matar!
 Amazônia, Amazônia, vais morrer!

Na canção, a narrativa regionalista extrapola as dimensões da cidade de Belém, o que era o tema nas canções tratadas anteriormente, e procura abarcar a Amazônia como um espaço natural ameaçado pela ação humana. Aliás, é mais preciso dizer que o cancionista trata de um confronto: a floresta como “grande espaço” natural enfrentando essa possibilidade de ação humana – a correria urbana sendo freada pelo tempo languido da floresta densa e fechada. Nesse espaço espontâneo, aparecem aos olhos dos humanos, os seres da floresta que, por serem encantados, são eternos, mas ainda assim se revelam por meio do recurso narrativo da canção. “Amazônia”, portanto,

²⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xMXv-if9E1c> Acesso: 21 jan. 2014.

expõe um regionalismo pautado nas referências ao mito associado à narrativa de denúncia (“Por que será que o homem quer com tudo isso acabar?”).

Mas isso, efetivamente, é um recurso narrativo de âmbito político, pois, em relação às canções anteriormente tratadas, aqui a floresta não é paisagem apenas, mas sim dotada de agência – possui um valor intrínseco, é sustentação da vida, abrigo de mitos e, portanto, tem memória, porque passa a ser objeto de defesa frente ao avassalador processo de fronteirização naquele contexto, um território que é ao mesmo tempo ecológico e cultural, ameaçado. Dessa forma, o conflito entre natureza é ação humana, e a possibilidade de derrota daquela por essa, é o cerne, o que é explicitamente colocado na narrativa da canção. A repetição gutural no final (“Amazônia, Amazônia, vais morrer!”) intensifica o caráter de alerta

Dividida em duas partes, a canção é um discurso imagético sonoro que lança a perspectiva apocalíptica sobre a região por meio do objeto estético. Logo, de alcance amplo. Mas é preciso salientar que isso já havia sido tema de canções anteriores ou contemporâneas como “Paranatinga” (Antes que matem os rio/E as matas por onde andei/Antes que cubram de lixo/O lixo da nossa lei/Deixe que eu cante contigo/Debruçado em peito amigo/as coisas que tanto amei/As coisas que tanto amei)²⁵, de Ruy Barata e Paulo André Barata, que está no disco Amazon River, ou realizadas em anos depois, como em “Belém, Pará, Brasil”, do final da década de 1980.

Como peça musical de denúncia “Amazônia” é uma canção crítica nos quadros da moderna tradição amazônica (Castro, 2011), que ganhou expressividade na transição da década de 70 para 80 do século passado - “[momento] em que nem se pensava em preservar o meio ambiente”, segundo o próprio Armando Hesketh.²⁶ Sua recepção no meio da canção popular, tanto na visão de artistas como do público, como peça artística, foi festejada, haja vista o seu discurso de denúncia, o que fez como “um hino para os jovens músicos que então emergiam naquele momento”²⁷. Como resultado dessa repercussão no meio local, “Amazônia” foi gravada pelo grupo voco-instrumental

²⁵ Barata, Paulo André. Amazon River. (LP). Rio de Janeiro, 1980. Faixa 6.

²⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xMXv-if9E1c> Acesso: 21 jan. 2014.

²⁷ Entrevista com o cantor e compositor Pedrinho Cavallero, realizada em 2 de outubro de 2013.

pernambucano Quinteto Violado no disco Notícias do Brasil, de 1982, mas com uma mudança significativa: foi renomeada de “Amazonas”.

A canção é fruto do contexto de preocupação com a ameaça externa à região, o que aparece já em publicações e trabalhos acadêmicos (o livro “A Invenção da Amazônia”, do economista Armando Mendes e que acabou se tornando uma referência no tema, é 1974, por exemplo). Portanto, a ideia de proteção/preservação era parte do argumento de valorização da realidade local como elemento da formação da identidade regional, o que foi tema da canção popular local para os compositores populares que, como Armando Hesketh, se valeram da sua agudeza intelectual como conhecimento alegre, comum aos compositores brasileiros (Wisnik, 2001), ao apresentaram seu projeto de tradução da realidade da região.

“Cabanear” trata de uma relação entre Natureza e História por meio da articulação de um espaço geográfico, a região Norte como um território histórico dotado de uma identidade nortista, a uma representação narrativa histórico-mítica por meio da pontuação ao episódio mais traumático da história da Amazônia, a Cabanagem.

“Cabanear”²⁸

Carnavais, cataclisma
Cardumes de dor
Delirantes, farsantes
Aos ventos do amor
Navegar, rio-mar
Triste mar, dissabor
Pelas veias do tempo
Só resta o sangrou
Sangue norte que corre
Sem norte sem cor
Que a espada do ventre
Nativo brotou
Sonho quase sonhado
Deu Imperador... impera a dor
Ainda é noite na manhã
Mas o sol renascerá
E eles vem todos de branco
São abutres disfarçados de canções
Fruta fresca nos dentes
Da fera ficou
Paraense selvagem

²⁸ Dias, Eduardo. **Lira d'água**. (Disco Compacto). Belém: Gravodisco, 1987. O disco foi patrocinado por Escritório Imobiliário Urubatan d'Oliveira.

Levanta senhor
 Negro macho cabano
 Cafuzo lutou
 Sonho norte campeia
 Reluz no equador
 Emergindo da ira
 Dos mitos bradou:
 Tocantins, Karajás
 Terra verde que sou
 E melhor se alembra
 Que o lutar não acabou
 minha terra verde azul
 lua grávida de sal
 que esse canto feito pranto
 já é tanto
 que nem sabe do luar

Composição do cancionista Eduardo Dias, nela é retratada a resistência contra a população local por meio da descrição da luta violenta da população nativa à exploração da região e às condições as quais a região paraense-amazônica foi relegada na primeira metade do século XIX. Fruto de outro contexto, mas que também está associado à situação de exploração, ao tornar o substantivo Cabanagem um verbo (“cabanear”) o cancionista propôs tornar um episódio em algo em curso, uma ação. (“Que o lutar não acabou” é fundamental para essa interpretação).

Portanto, “Cabanear” atua como um discurso que busca uma ampliação do regionalismo estético na canção para uma dimensão política, haja vista que letra trabalha com nomes acionados como temáticas patentes associadas à história das lutas contra o alijamento da região pelo Estado nacional brasileiro: “sangue norte”, “nativo”, “resistência”, “violência”, “negro”, “cabano”. Nesse ponto, a natureza deixa de ser apenas floresta ou rio e passa a funcionar como geografia, um território histórico de conflitos. Por exemplo, o verso “Negro macho cabano / Cafuzo lutou” associa a identidade amazônica à experiência histórica dos grupos que resistiram. Portanto, a referência à Cabanagem é particularmente significativa porque desloca o regionalismo de uma simples celebração da paisagem para a ativação de uma memória de conflito e resistência.

Segundo Luis Galdino, em texto de apresentação na capa do disco:

A música de Eduardo Dias é genuinamente amazônica, sobretudo porque nos traz à mente a imagem dos barrancos, dos remansos da

beira do médio [rio] Amazonas. Com seu jeito de todo especial de traduzir a sua vivência. ‘O Amazonas vais subindo, é triste... mas é lindo’ aliado a um estilo marcante e pessoal, evidente em composições como “Cabanear”, consegue cantar o canto das águas, o universo do homem amazônida de uma forma talentosa e promissora, como nesse Lira d’água.²⁹

Portanto, o conjunto das quatro letras de canção que aqui foram tratadas denota um regionalismo como elemento fulcral, ainda que cada uma esteja associada a uma forma desse regionalismo. Nelas, aparecem o regionalismo geográfico, quando a região é reconhecida por lugares urbanos, cidades, bairros e rios distritos como Guamá, Guajará, Acará, Moju, Tocantins, Cametá, Marabá, Outeiro e Macapá. Esse conjunto nos mostra uma espécie de mapa afetivo construído pelas canções por seus cancionistas.

Segue-se a esse um segundo conjunto que denota uma perspectiva de identidade regional por meio de um quadro ecológico – “Amazônia” é uma evidencia disso -, quando cita rios, florestas, várzeas, igapós, mangueiras e animais. O terceiro eixo é o regionalismo cultural, o que se manifesta por meio de elementos da vida cotidiana, como nas referências à gastronomia - tacacá, açai -, lugares de memória - Ver-o-Peso, Bar do Parque, - ambientes - feira, festas - e personagens populares – Mario Sobral, Nega, Edwaldo etc – “Nega” e “Flor do Grão Pará” são especialmente importantes aqui. E, por fim, um regionalismo político que aciona história e motivação política com características próprias da região, cujo mote é a oposição às explorações e a recorrência à condição existencial da população local como pautada em ideias de luta e resistência – “Nega” e “Cabanear”, possuem isso de maneira mais ostensiva, o que está também, embora de maneira menos direta, em “Amazônia”.

Portanto, se é no decorrer das décadas de 1960 e 1970 que é inventada uma música popular paraense (Costa, 2008; Silva, 2010), todavia é na década de 1980 que se afirma um cancionário de cor local original, ainda que em alguns pontos tributário de uma produção pretérita, que se afirmou sobre a temática regionalista como mote incontornável e capital simbólico. O fato é que a cultura musical da canção popular belemense não pôde fazer frente à indústria fonográfica nacional e o seu ideal de música como mercadoria cultural massiva, até porque para o projeto proposto não era gravar

²⁹ Idem.

para comercializar, mas sim ter na gravação uma forma de registro dos pressupostos que fundamentavam a feitura de uma canção local.

É nesse sentido que vai a fala do compositor Alfredo Reis, quando afirma que o objetivo era produzir, haja vista que a cidade era longe dos grandes centros e, sendo assim, a saída era “fazer uma música de cara local”, produzir algo de concreto para a música paraense. Então, qualquer possibilidade de gravação deveria ser aproveitada, porque era o registro da produção “regional, da nossa construção estética, o que poderia ser usado para entrar no circuito nacional”, pois não havia uma representatividade consistente da música paraense no cenário nacional.³⁰

Essa questão da distância como problemática inescapável é corroborado pela fala de Walter Freitas ao afirmar que à época era buscado um nome, dois, ou um grupo para investir e, assim, dar possibilidades de ingresso no circuito nacional.³¹ Mas essa estratégia não vingou, por vários fatores. Então, a saída era investir na produção local, na recorrência da temática regional como a realidade imediata para a cena da canção local pois, ainda que houvesse experiências que deram certo - Fafá de Belém e Paulo André Barata, no campo nacional; e o violonista Sebastião Tapajós e a cantora Nazaré Pereira, no âmbito internacional, apontados como “exemplos dos que deram certo lá fora”³², as dificuldades eram quase intransponíveis. Assim ao olhar para dentro, o cancionista belemense oitentista fundamentou o regionalismo na canção de forma mais sólida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo demonstrou que o regionalismo foi uma estratégia de construção narrativa por meio da canção não apenas na cena, como um repertório temático, mas também da própria cena. Dessa forma, as canções demonstram que a experiência regional foi representada em diferentes dimensões: espacial, ecológica, cultural e política. O objetivo do artigo foi, portanto, mostrar que a canção popular de Belém dos

³⁰ Entrevista com o cantor e compositor Alfredo Reis, realizada em 28 de outubro de 2013.

³¹ Disponível em: “Walter Freitas e suas múltiplas linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia”. Disponível em: <http://gostonomia.com.br/rev/2012/12/26/walter-freitas-e-suas-multiplas-linguagens-o-projeto-poetico-de-um-artista-da-amazonia/> Acesso: 07 jan. 2014.

³² “Traso em cima da Amazônia, do cancionário popular”. Jornal A Província do Pará. Belém, 25 de julho de 1982. p. 10. Caderno 1.

anos 1980 pode ser compreendida como espaço de produção de identidade, memória e posicionamento diante da experiência amazônica.

Por meio da análise da produção cancional de Belém na década de 1980 é possível compreender o regionalismo não apenas como uma temática recorrente, mas como uma estratégia estética e identitária de constituição da cena musical local oitentista, de maneira que a experiência amazônica foi transformada em matéria de criação por meio da articulação entre memória, território, práticas sociais, referências culturais e formas musicais. Nesse sentido, foi proposto um “cantar a si mesmo” que não significou simplesmente reproduzir uma realidade regional preexistente, mas selecionar, organizar e reelaborar elementos reconhecidos como próprios da experiência amazônica, transformando-os em linguagem artística.

A análise das canções evidencia que essa construção do regional ocorreu de maneiras distintas.

O território amazônico deixa de ser somente espaço geográfico ou paisagem e passa a ser apresentado como território histórico de conflitos, no qual a memória da resistência é atualizada como questão do presente. Desse modo, as quatro canções analisadas permitem reconhecer diferentes dimensões articuladas do regionalismo: uma dimensão geográfica, constituída pela referência a cidades, rios, bairros e lugares; uma dimensão ecológica, relacionada à floresta, às águas e aos elementos da paisagem amazônica; uma dimensão cultural, expressa nas práticas cotidianas, nos espaços de sociabilidade, nos personagens e nos costumes; e uma dimensão política e histórica, associada à exploração, aos conflitos, à memória e às formas de resistência.

Essa diversidade mostra também que a identidade regional produzida pela canção não pode ser compreendida como representação homogênea da Amazônia. Ao contrário, ela resulta da combinação de diferentes experiências e perspectivas sobre a cidade, a região e sua inserção no contexto nacional. A própria aproximação dos compositores paraenses com artistas e repertórios de outras regiões, especialmente do Nordeste, demonstra que a construção de uma música identificada como local ocorreu por meio de relações, trocas e apropriações, e não pela escolha de um isolamento cultural.

Nesse sentido, a canção popular da Belém “oitentista” pode ser compreendida como um espaço de produção de sentidos sobre a experiência amazônica, sendo que o regionalismo não aparece como simples retorno à tradição, mas como uma forma moderna de produzir pertencimento, diferença e posicionamento por meio da música, um “cantar a si mesmo” como uma prática simultaneamente estética, social e identitária: ao produzir canções sobre Belém e sobre a Amazônia, os artistas belemenses não apenas construíram um repertório de referências regionais, mas também contribuíram para constituir uma cena musical que encontrou na própria experiência local os elementos para afirmar sua existência.

A década de 1980 aparece, desse modo, como um momento em que o cancionista paraense consolidou, por meio da canção, uma forma particular de olhar para a região: ao mesmo tempo voltada para dentro, em busca de uma identidade local, e voltada para fora, em busca de reconhecimento e inserção no circuito musical mais amplo.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 2010.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em: https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/pt_BR/article/view/50064. Acesso em: 23 mai. 2018.

BURNETT, Henry. Belém: música e identidade na cidade plural. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.14, julho 2013. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/raf/pt_BR/article/view/545. Acesso: 02 nov. 2013.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)** (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. IN: FORACCHI, Marialice Mencarini. **Karl Mannheim. Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982. pp. 67-95. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MALCHER, Daniel Marcelo Corrêa. **A trilha sonora ideal de uma época: olhares sobre o Rock de Belém nos anos 80 (1982 a 1988)**. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

MORAES, Cleodir da Conceição. **O Norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970**. Universidade Federal de Uberlândia. (Tese de Doutorado). Programa de Pós Graduação em História. Uberlândia, 2014.

MOREIRA, Nélcio Ribeiro. **A música e a cidade: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980**. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Pará. Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2014.

MOREIRA, Nélcio Ribeiro. Projeto, identidade e memória em uma cena musical amazônica: a Associação dos Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Estado do Pará – CLIMA (Belém do Pará, 1985-1993). IN: LIMA, Andrey Faro de; CONCEIÇÃO, Cleodir Moraes da. (orgs.). **História, Sociedade e Música Popular no Pará**. Belém: Paka-Tatu, 2022. (pp. 101-120).

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **ACERVO SONORO**. CATÁLOGO DE TÍTULOS. Belém: Secult, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular**. São Paulo: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. O conceito de 'MPB' nos anos 60. IN: **Revista História — Questões e Debates**. MPB. Editora UFPR: 1999. pp. 11-30. Disponível em: <https://ru.dgb.unam.mx/items/b935fe77-873a-4f0b-b933-298d61e6cd40>. Acesso: 21 abr. 2013.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010. (pp. 181-195). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/vHHNZwN9KPVYS3bP3ZPJXGb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 20 abr.2013.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PARANHOS, Alberto. A música popular e a dança de sentidos. IN: **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9. p. 22-31, jul.-dez. 2004.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB? IN: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (pp. 25-36). (Vol. 1 – Outras conversas sobre os jeitos da canção).

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá: identidade amazônica na canção paraense**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.

SILVA JÚNIOR, Vicente Ramos da. **Do Stress ao Coisa de Ninguém: apontamentos sobre a história do rock produzido em Belém do Pará – a ótica dos sujeitos históricos (1986-1993)**. Monografia. Faculdade de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará: Belém, 2005

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? **Civitas**. Porto Alegre v. 14 n. 2. p. 272-284 maio-ago. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/hpRyww6d63ZJFHPM6nXyRjF/?lang=pt>. Acesso: 09 set. 2026.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma nova história da música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. IN: MATOS, Cláudia Neiva (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (pp. 183-199).

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.



SOBRE O(A) AUTOR(A)

Nélio Ribeiro Moreira

Credenciais do(a) autor(a). Doutor (2021) e Mestre (2014) em Sociologia e Antropologia Social (PPGSA/UFPA). Graduado em Bacharelado e Licenciatura Plena em História (UFPA/2004) e Especialização em História Social da Amazônia (UFPA/2007). Integrante do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia no século XX (UFPA/CNPQ), do Grupo de Pesquisa História, Arte, Gênero e Mídia na Amazônia Contemporânea - GPHAGMAC (UNIFESSPA/CNPQ) e do Grupo de Pesquisa Socialidades, Intersubjetividades e Sensibilidades Amazônicas - SISA (UFPA/CNPQ). Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFPA).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8564885400022215>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3759-7424>

E-mail: neliomoreira@ufpa.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO

RIBEIRO MOREIRA, Nélio. “AMAZÔNIA, VAIS MORRER!”: NARRATIVA REGIONALISTA E DISCURSO IDENTITÁRIO NA CANÇÃO POPULAR DA BELÉM “OITENTISTA”. *Passagens*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, p. e102669, 2026. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/102669>.

RECEBIDO EM: 12/03/2022

ACEITO EM: 27/09/2022

PUBLICADO EM: 31/10/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional